

El silencio de Altamira y los sonidos del Côa

The silence of Altamira and the sounds of Foz Côa

Clara HERNANDO ÁLVAREZ

Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología
Universidad de Salamanca
clara85@usal.es

Recibido: 05-06-2012

Aceptado: 22-04-2013

RESUMEN

El presente artículo tiene como objeto analizar dos momentos de cambio en el arte paleolítico: el descubrimiento y reconocimiento de Altamira (1879-1895) y el conocimiento del arte paleolítico al aire libre, a partir de la polémica establecida en torno a los grabados del valle del Côa (1994-1995). Estos dos “hitos” articulan, desde un punto de vista historiográfico, la disciplina del arte paleolítico, transformando los paradigmas de interpretación existentes a principios y finales del siglo XX, respectivamente. Abordamos este estudio a partir del concepto de “campo científico” definido por P. Bourdieu, analizando los aspectos internos y externos al mismo, cuya interrelación permite explicar el actual “quiebro” epistemológico que se manifiesta en la disciplina. Esta falla nos introduce en una reflexión final acerca de las posibilidades (de construcción) de subjetividad que nos permiten otras ciencias y la riqueza de matices que posibilitan si son aplicadas al análisis de la sociedad paleolítica a través de su expresión gráfica.

PALABRAS CLAVE: Arte paleolítico. Historiografía. Campo científico. Paradigma. Permanencia epistemológica.

ABSTRACT

The present paper aims to analyse two moments of change in the study of rock Palaeolithic Art: the discovery and the recognition of Altamira (1879-1895) and the knowledge of open-air art in the context of the Côa Valley debate (1994-1995). These two events structured, from a historiographic point of view, the understanding of the discipline of Palaeolithic Art, transforming the dominant paradigms at the beginning and the end of the twentieth century, respectively. The paper's approach will apply Bourdieu's concept of “scientific field” in order to analyse its internal and external aspect, whose interconnections allow us to explain the current epistemological crisis in the discipline. This breach introduces a final reflection about the possibilities (of construction) of subjectivity that other sciences allow and the possible wealth of shades of meaning when they are applied to the analysis of palaeolithic society through its graphical expressions.

KEY WORDS: Palaeolithic art. Historiography. Scientific field. Paradigm. Epistemological permanence.

“Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de cómo se piensa y de percibir distinto de cómo se ve es indispensable para seguir contemplando y reflexionando”
(Foucault 1984: 12)

1. Re-pensar la historia del arte paleolítico

El arte paleolítico como disciplina arqueológica es una ciencia joven pero su historia es compleja y se ha desarrollado a lo largo de tres siglos caracterizados por fuertes controversias científicas. A partir del siglo XIX, en que se descubren las primeras evidencias de arte prehistórico, la ciencia —como modo de conocimiento— se convierte en objeto de reflexión filosófica, surgiendo la Filosofía de la Ciencia, cuyo fin es analizar los cambios epistemológicos en el marco del pensamiento filosófico contemporáneo (Kant, Hegel, Comte, Marx). Primeramente, ésta se centró en el análisis de los principios, presupuestos y métodos científicos desarrollados desde el punto de vista de su alcance, verdad y validez (Rojas 2001: 7), en lo que se denominó enfoque internalista (Moro 2007: 34). Pero, a partir de los años 80 del siglo pasado, el denominado “giro historicista” (o revolución historiográfica) trasladó el interés hacia las relaciones entre la ciencia y la sociedad, la política, la ideología... admitiendo así la posibilidad de una visión externalista. Bajo esta última se enmarcan numerosos trabajos acerca de la ciencia arqueológica y los condicionantes externos de su práctica académica (Trigger 1989; Marín 2004; Moro 2006; Fernández Martínez 2006). En cuanto al arte paleolítico, las publicaciones son más escasas, centradas en la génesis de la disciplina (Richard 1993; Moro y González Morales 2003; 2004; 2011) o en la sociología de las diferentes corrientes de interpretación (Clottes 2003; Moro y González Morales 2005, 2007, 2008; Hernando Álvarez 2011).

Actualmente, ambos enfoques son necesarios y compatibles, de modo que una verdadera arqueología científica debe analizar tanto las bases epistemológicas de la disciplina como “las condiciones sociales de la producción de conocimiento a través del origen del investigador (...), el lugar que ocupa éste en el campo científico de la Arqueología y las categorías que usa para pensar la realidad” (Marín 2004: 76). Expondremos a lo largo del artículo las categorías o modelos de racionalidad (Vicent 1982: 10) que contextualizan dos momentos de cambio en la historiografía del arte paleolítico europeo: el hallazgo y reconocimiento del dispositivo¹ gráfico de Altamira (1879-1895) —enmarcado en la propia

construcción de la ciencia prehistórica—y el descubrimiento de los grabados paleolíticos al aire libre del valle portugués del río Côa (1994-1995) —cuya relevancia procede más bien de luchas políticas e ideológicas externas a la ciencia arqueológica—. Ambos procesos de contradicción respecto al paradigma teórico vigente a principios y finales del siglo XX respectivamente, constituyen la base de interpretación del arte parietal paleolítico en la actualidad. Así, considerado, en un primer momento, como resultado del ocio de un pueblo cazador-recolector (el arte por el arte, cf. Richard 1993: 60-61), el reconocimiento del arte paleolítico de Altamira determinó una propuesta de interpretación funcionalista-sagrada (por oposición al hecho cotidiano o pagano) (Reinach 1903; Palacio-Pérez 2010). Esta perspectiva pervivió hasta hace apenas 20 años, cuando el descubrimiento de un arte paleolítico al aire libre fractura de forma traumática la narración tradicional y todos sus dualismos explicativos (oscuridad/luz, interior/exterior, privado/público, sagrado/profano...) presentando el hecho gráfico paleolítico como una realidad cotidiana, caracterizada por su ubicuidad. El presente análisis permite poner en duda los cimientos teóricos de la disciplina con el objeto de “mostrar las fisuras de aquello que pensábamos perfecto” (Moro 2002: 297-298), para así poder comprender el estado epistemológico actual de la disciplina, las dependencias de nuestra posición teórica y formular una arqueología crítica que interpele desde el presente la realidad pasada.

En primer lugar, se han de precisar los términos que guiarán dicha exposición. P. Bourdieu ha efectuado un análisis escrupuloso de los diferentes elementos que conforman el desarrollo de la ciencia, siendo uno de sus conceptos fundamentales el de ‘campo social’ (1994: 54-77). Éste delimita un conjunto de relaciones sociales (fuerzas o luchas) entre los agentes que lo conforman y que se caracterizan como dominantes o subordinados en base a la posesión de capital social y simbólico/cultural por cada uno de ellos; a los que se une en el caso del campo social de la ciencia, su capital científico (Bourdieu 1999: 81). Esta competencia crea, en cada campo, un espacio de posibilidades (Bourdieu 1994: 53) que determina qué es posible hacer o pensar en un momento dado del tiempo en un campo determinado (Ibid.: 63). Dicho en otras palabras, qué modelos de racionalidad pueden tener lugar en una ciencia en función de su contexto histórico —de su Filosofía de la Ciencia— (Vicent 1982: 18). De modo que, tal como explica J. Vicent, “lo verdaderamente importante no es el nacimiento de facto de (...) [una ciencia o paradigma], sino el momento en que es actuante su posibilidad, como consecuencia de la maduración del pensamiento científico” (Ibid.: 20).

2. El descubrimiento y aceptación del arte paleolítico: Altamira en silencio

El hallazgo del dispositivo gráfico de Altamira, por M. Sanz de Sautuola en 1879, se ha marcado como hito original en cuanto al desarrollo de la disciplina arqueológica del arte paleolítico (p. ej. Beltrán 1989: 133). Su descubrimiento, transmitido a la comunidad académica, provocó gran incertidumbre en el seno de la misma. J. Vilanova, férreo defensor del hallazgo (Moro y Pelayo 2010), presentó los primeros datos en el Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistórica de Lisboa, celebrado en 1880, en el que se reunieron los más importantes representantes del campo científico (E. Cartailhac, G. Mortillet, M. Rivière, E. Lartet...), en el mismo año en que fue publicada la obra *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos en la provincia de Santander* (Sanz de Sautuola 1880) (fig. 1). En ambos casos, la autenticidad de las pinturas fue puesta en duda y comenzó así la lucha de ambos intelectuales por lograr el reconocimiento que se les negaba. El “*mea culpa d’un sceptique*” escrito por E. Cartailhac en 1902, supondría la aceptación del arte paleolítico y el reconocimiento, a título póstumo, a la labor de ambos investigadores.

El párrafo anterior condensa la narración histórica tradicional de los hechos, que a nadie ha debido chocar. Sin embargo, ella responde a una historiografía de legitimación que, durante más de un siglo, ha magnificado el rechazo a la autenticidad de las pinturas (Moro y González Morales 2005: 63), justificada incluso en el “chauvinismo” de los prehistriadores franceses (Beltrán 1989: 134; Díaz-Andreu

2002: 104), y ha ensalzado las figuras de J. Vilanova y de M. Sanz de Sautuola (Moro y Pelayo 2010: 6); “...los dos nobles y esforzados caballeros andantes entregados a deshacer el entuerto que ponía en tela de juicio la honorabilidad de su descubrimiento” (Madariaga de la Campa 2002: 9). Como muestra de ello citamos a M. A. García Guinea (1988: 28): “fue tan incisiva la marca con que señaló Sautuola, en la línea del pensamiento de los científicos de entonces, que provocó primero, una conmoción de sorpresa y de imposibilidad, y después un avance rapidísimo, revolucionario, que puso al alcance del hombre moderno el más manifiesto testimonio para enjuiciar la mentalidad (...) del hombre fuera de la historia”. O bien, “resulta realmente sobrecogedor explicar el terrible peso que don Marcelino Sanz de Sautuola recibió sobre sus hombros al afrontar el reto que el destino le reservó, de presentar ante la Humanidad y ante la Ciencia las pinturas prehistóricas de las Cuevas [*sic*] de Altamira”, consiguiendo “que su nombre se hiciera inmortal en los anales de la Prehistoria” (Pérez-Bustamante y González 1989: 9-10).

M. Sanz de Sautuola, que había estudiado derecho en la Universidad de Valladolid y de Madrid, pertenecía a la burguesía comercial santanderina. Entusiasta de las Ciencias Naturales acudió a la Exposición Universal de París en 1878 y a su regreso, motivado por los objetos prehistóricos que en ella había observado, emprendió prospecciones y excavaciones en algunas cavidades de la región (San Pantaleón y El Cuco) que le llevaron, en 1879, a descubrir el dispositivo gráfico de Altamira. La importancia de este hallazgo radica en la relación



Fig. 1.- Retratos de G. Mortillet (izquierda); M. Sanz de Sautuola (centro) y J. Vilanova (derecha). Imágenes originales en línea: http://www.museuprehistoriavalencia.es/va_listado_pdf_biblioteca.html; [http://www.esademic.com/dic.nsf/eswiki/772856](http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/772856) (acceso el 4-05-2013).

establecida por su descubridor entre el arte parietal y los materiales excavados en la misma cueva, atribuyendo las pinturas al Paleolítico. Si bien sus argumentos serán empleados posteriormente para defender la autenticidad del arte paleolítico, no existían, en 1880, las condiciones propicias para su aceptación. De modo que las posibilidades de racionalidad existentes (Vicent 1982: 18) chocaron de lleno con la propuesta del intelectual español.

El campo científico de la Prehistoria a finales del siglo XIX vivía intensos cambios surgidos de contradicciones que le habían obligado a racionalizar el conocimiento de forma extremadamente rápida. Como indica A. Hernando, “la preocupación dominante de la clase media de cada momento se traducía en (...) la formulación de un nuevo modelo teórico que permitía el acceso a un nuevo tipo de preguntas y respuestas y que acababa por construir el paradigma dominante” (2002: 22). Así, a lo largo del siglo se había aceptado, de forma mayoritaria, la antigüedad de la Tierra (Boucher de Perthes 1847) y del hombre² (Lyell 1863), estableciéndose una racionalidad evolucionista que trazaba una línea continua desde el pasado al presente y que suponía, además, marcar una gradación de complejidad y progreso en las sociedades, desde las más alejadas en el tiempo (o en el espacio) a la sociedad contemporánea (europea) civilizada. La tesis de C. Darwin sobre la evolución continua de los seres vivos marcó el modelo transformista rígido que inspiró la Prehistoria de la época (Paillet 2006: 7), si bien, anteriormente, Voltaire había definido ya la historia de la Humanidad como una sucesión unilineal de estados, desde el salvajismo hasta la civilización, en su obra *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*.

La equiparación de ‘evolución’ y ‘progreso’ generada a raíz de la teoría darwinista (Querol y Triviño 2004: 19) dio lugar a un error de comprensión —convertido en paradigma (evolucionismo o darwinismo social)—, haciendo que se confundiese la herencia biológica, que es la fuente de la evolución, con la adquisición social, que es la fuente del progreso histórico (Groenen 1994: 327); error que fue aprovechado como imposición ideológica, pues la biología servía de aval científico a la ideología social dominante (Núñez 1977: 48). Dicha construcción ofrecía una visión del pasado basada en la identificación entre la evolución tecnológica y el desarrollo moral, “profundamente gratificante para la clase media y alta de la época que pagaba la investigación, investigaba y constituía el público receptor” (Trigger 1992: 108-109; Hernando 1992: 15). Además, esta evolución lineal se aplicaba tanto a los grupos humanos separados en el tiempo (prehistóricos) como en el espacio (los mal llamados “primitivos”) (Hernando 2002: 15-16), cuya asi-

milación permitía justificar (como instrumento de legitimación) el dominio colonialista de las potencias europeas. Desde esta perspectiva etnocéntrica (en que la razón ilustrada se configura a sí misma a partir de su *otro*; Moro y González Morales 2004: 134), el arte era considerado símbolo de civilización, privilegio de la burguesía europea y característico de las etapas más recientes del desarrollo humano (Palacio-Pérez 2012). No podía, por tanto, defenderse la existencia de un arte ligado al estado de salvajismo en el que se situaron, por analogía con los grupos cazadores-recolectores contemporáneos, los grupos humanos paleolíticos.

La primera causa del rechazo de Altamira fue la contradicción que el descubrimiento representaba respecto a la teoría evolucionista (Kühn 1971: 126). Sin embargo, en 1879 se había aceptado ya la existencia del arte mueble paleolítico (Lartet y Christy 1864), desarrollándose en el campo científico una rápida adaptación entre *praxis* y teoría, lo que permitió la construcción de un nuevo modelo de racionalidad a partir de 1860. Éste surgiría de la teoría ornamental empleada como explicación para los pueblos aborígenes de Oceanía y África, a partir de la cual se consideraba el arte de estos grupos “primitivos” como una artesanía cotidiana, ingenua y útil (Dagen 1998: 39). El arte mueble paleolítico respondería a los mismos impulsos “salvajes” (“no [...] de un verdadero sentimiento estético”; Moro y González Morales 2007: 696), sin poner en entredicho el arte (Bellas Artes) elaborado por los pueblos civilizados y que tenía en la burguesía europea su más eminente reflejo (Hernando Álvarez 2011: 19). Pero la idea de un arte mueble concebido como artesanía no podía explicar la antigüedad de las pinturas de Altamira. De modo que, como bien analiza O. Moro: “El rechazo a la gran antigüedad de las pinturas en cueva estaba relacionado con la imposibilidad de aceptar, desde el paradigma evolucionista unilineal que dominó las ciencias humanas durante la segunda mitad del siglo XIX, la existencia de un fenómeno artístico complejo en las sociedades primitivas” (Moro y González Morales 2003: 461; traducción propia). Por tanto, el descubrimiento de Altamira supone un choque directo con el discurso científico vigente en el siglo XIX, más que un cuestionamiento de las capacidades técnicas y/o artísticas de los hombres y de las mujeres del Paleolítico superior.

El campo de posibilidades cambia iniciado el siglo XX, a partir de lo que P. Bowler (1983) ha denominado “el eclipse del darwinismo”. La crisis industrial europea a finales del XIX fomenta el rechazo de la sociedad ante el concepto de progreso (Trigger 1992: 144), al mismo tiempo que la Etnografía y la Antropología toman conciencia de la

complejidad de las sociedades denominadas “primitivas”. El desarrollo de ambas disciplinas -con J. G. Frazer (1890) o E. Durkheim (1912) como ejemplos- modifica las posibilidades del campo científico, de modo que, por asimilación, las sociedades paleolíticas se dotaron, también, de capacidades complejas que podrían explicar la existencia del ‘arte’ paleolítico. Las Ciencias Sociales modificaron el paradigma imperante, ofreciendo nuevos modelos de racionalidad a la Prehistoria europea y favoreciendo un segundo elemento de explicación de la transformación acontecida en el paradigma teórico de la Arqueología.

En todo campo científico, como campo social, la posesión de capital simbólico determina una favorable disposición del conjunto de sus individuos para reflexionar sobre nuevas propuestas teóricas. En este sentido, debe destacarse que M. Sanz de Sautuola era un joven burgués de provincia dedicado a comercializar los productos naturales de la región (Madariaga de la Campa 2000: 19). Su preparación provenía de la lectura de Casiano de Prado, Juan Vilanova, John Lubbock y Boucher de Perthes (2000: 21). Su intrusión en el campo científico va de la mano de *Breves apuntes...* publicado en 1880 y de las distintas intervenciones de su compañero y “defensor” J. Vilanova en congresos y reuniones académicas (Moro y Pelayo 2010: 12-13). La historiografía tradicional ha ensalzado esta defensa sin profundizar en la génesis de la misma. O. Moro y González Morales (2005: 63-64) han matizado recientemente las aportaciones de J. Vilanova a partir de algunos comentarios recogidos por E. Cartailhac y H. Breuil: “las sonrisas que recibieron sus primeros comentarios probablemente le intimidaron. Sea como fuere, durante las reuniones guardó el más absoluto silencio y no volvió a insistir en su idea inicial de organizar una excursión a Altamira”. Por otra parte, J. Vilanova se asociaba con la teoría creacionista (Ayarzagüena 2004a: 124), contraria al evolucionismo imperante, que había sido ya refutada por la obra de C. Lyell (1863), siendo Altamira un ejemplo perfecto para acreditar que si las sociedades paleolíticas y las sociedades modernas tenían las mismas capacidades artísticas, era porque la Humanidad procedía de una única creación (Vilanova 1882). Esta última proposición explica, en palabras de M. Ayarzagüena (2004b: 141), “el ambiente científico internacional [de] cierta repulsa, sin duda basada en las posturas creacionistas de sus defensores y la utilización que de las pinturas iban a hacer con el fin de defender sus afirmaciones”. Dicho contexto determina que M. Sanz de Sautuola no tuviera fácil entrada en el campo científico de la Prehistoria, porque carecía de capital simbólico (no era más que un burgués de provincia) (Bahn y

Vertut 1997: 18; Bahn 1992: 340) y capital social (sus apoyos eran escasos y en ocasiones contraproducentes) (Bourdieu 1994: 108).

Por otra parte, el paradigma teórico de la Prehistoria europea tenía su centro de expresión y diálogo en la vecina Francia, resultado de la presencia de grandes personalidades como G. Mortillet y E. Cartailhac, convertidos en verdaderos censores de la investigación europea. Es lo que N. Richard ha denominado “*les poids des personnalités*” (“el peso de las personalidades”, Richard 1992: 198) (fig. 1). Los primeros momentos de la disciplina estaban centrados en la figura de G. Mortillet, fundador de la revista *Materiaux* en 1864; rivalizando en capital científico con E. Cartailhac, un antiguo discípulo que convertirá a Toulouse en un centro de publicación y formación de influencia nacional, frente a la centralización de la investigación en París. La lucha simbólica que se desarrolla en el campo científico es visible a través de las diferentes teorías y propuestas cronológicas de ambos investigadores (Moro 2005). Respecto a la aceptación del arte paleolítico, su postura de silencio es común y el tema está ausente en sus respectivas obras (Mortillet 1883; Cartailhac 1886). Sin embargo, la muerte de G. Mortillet en 1889 posibilitará un “basculamiento” del capital simbólico hacia la figura de E. Cartailhac, favoreciendo un cambio de paradigma en la joven ciencia prehistórica (Palacio-Pérez 2012).

En 1895 la cavidad de La Vache se convierte en la prueba de autenticidad de las pinturas de Altamira. El hallazgo de dicho dispositivo gráfico por E. Rivière (a través de una entrada obstruida), puso en entredicho todas las premisas que anteriormente negaron su posibilidad. La presencia de E. Cartailhac en la cavidad certificaba el hallazgo: «Hice lo mejor posible el control del descubrimiento, examiné las circunstancias, las imágenes y los trazos, así como todos los detalles imaginables. La excavación acababa de comenzar. Solamente una parte de la cueva era fácilmente accesible; más allá, topábamos con un talud por encima del cual se podía, a rastras, ir más lejos. Yo mismo destapé del suelo perfectamente virgen, el pie de uno de los animales figurados. He tenido el placer de reconocer que Rivière no ha incurrido en error alguno»³ (Cartailhac 1902, cit. en Fraenkel 2007; traducción propia). Aunque es destacable que su contrición pública tardase en producirse siete años, 1895 supone la fecha clave en la que se produce una inflexión en el paradigma prehistórico. A partir de este momento los hallazgos se multiplican pues se había favorecido, desde la propia academia, la apertura de un nuevo campo de posibilidades. Creemos, por tanto, que la fecha que marca a nivel internacional la autenticidad del arte parietal paleolítico es 1895, si bien la historiografía

española ha escogido 1902 como la fecha simbólica que legitima el tratamiento historiográfico del “des-crédito internacional” de Altamira.

El rechazo (o *invisibilización*) de Altamira se ha transmitido y naturalizado como elemento identitario de la actual comunidad autónoma de Cantabria, a través de imágenes, logos y elementos propagandísticos (fig. 2). El regionalismo cántabro ha construido su identidad histórica a través de este conflicto (Pereira 1994: 852; Marín 2011: 42) destacando, no ya la importancia patrimonial de Altamira, sino el profundo rechazo que uno de los miembros “más ilustres de su Historia” recibió de la comunidad científica internacional. No es extraño hallar restaurantes, hoteles, colegios e inmobiliarias cuyo logo coincide en ser uno de los bisontes que decoran el techo de los polícromos de Altamira; e incluso esta imagen fue escogida por la Administración civil para sellar los permisos de circulación en el año 1983 (González Sainz y González Morales 1986: 20-21) (fig. 2). Por otra parte, la entidad estatal del Museo y Centro de Investigación de Altamira (CIMA) puede ser reinterpretada desde el regionalismo cántabro como un elemento de fricción respecto al gobierno central, gestor del usufructo económico que la cavidad cántabra genera. Es por ello que en los últimos años del ejecutivo de M. A.

Revilla (Partido Regionalista de Cantabria) se reabrió la controversia acerca de la posible apertura de la cavidad al público⁴. Para ello se estableció, desde el Patronato de Altamira, un proyecto de valoración de la propuesta que entró en contradicción con los análisis realizados durante una década por parte de los científicos del CSIC (Saiz-Jiménez *et al.* 2011). Actualmente, el cambio de gobierno a nivel central y regional ha diluido este conflicto, aunque Altamira sigue siendo, en la actualidad, objeto de intercambio simbólico de las políticas culturales.

Un análisis crítico del campo científico y de las posibilidades de adaptación de la racionalidad existentes a principios del siglo XX permite explicar y contextualizar el tan exhibido “rechazo” al reconocimiento del arte parietal paleolítico. Las ideas provenientes del campo filosófico, el lento avance de la Antropología y las contradicciones simbólicas que se producen en un campo científico de reciente creación argumentan el silencio en el que permanecieron las pinturas de Altamira durante casi 20 años. Su autenticación en 1895 estableció una fuerte simbiosis entre la cavidad —espacio subterráneo, de oscuridad, privado y alejado de lo cotidiano— y las representaciones gráficas (Santos *e.p.*). Las teorías interpretativas basadas en esta premisa dual dotaban al hecho gráfico de una motivación ritual o sagrada, convirtiendo a las cavidades decoradas en santuarios, “lugar(es) simbólicamente estructurado(s), separado(s) de las actividades de la vida cotidiana [...]” (Freeman 2005: 164). La disposición de las representaciones gráficas en el interior de las cavidades, en lugares de acceso muy restringido, no podía resultar de una actividad inocente y altruista, y menos aún cotidiana; era necesario establecer una funcionalidad para el arte prehistórico que justificara su localización. S. Reinach, en 1903, propuso la teoría de la magia de caza, construida a partir de la analogía entre los grupos humanos paleolíticos y las poblaciones de cazadores-recolectores contemporáneos (“primitivos”) (Palacio-Pérez 2010: 856-858). Esta propuesta epistemológica posibilitó la aceptación del arte paleolítico en el campo científico y, si bien han existido interpretaciones posteriores procedentes del estructuralismo (Leroi-Gourhan 1965) o de la etnografía (Clottes y Lewis-Williams 2001), ninguna de ellas ha puesto en entredicho esta asociación espacial. El esquema situacional establecido por S. Reinach ha prevalecido más de un siglo sin grandes cambios en el campo científico. Sin embargo, la ruptura conceptual que supone el reconocimiento de un arte paleolítico al aire libre provocó un choque respecto al discurso arqueológico tradicional, favoreciendo un amplio campo de posibilidades de investigación e interpretación de las sociedades paleolíticas. Así, el arte paleolítico



Fig. 2.- Iconografía de uso cotidiano en la construcción contemporánea de la identidad cántabra. Permiso de circulación de 1983 (www.delcampe.net); carteles publicitarios de restaurante e inmobiliaria y logotipo de la asociación ADIC (Asociación para la defensa de los intereses de Cantabria; <http://www.adic-cantabria.org/>).

tico subterráneo se ha convertido, también, en “arte cavernario sin cavernas” (*cave art without caves*) (Bahn 1995: 231).

3. Foz Côa: del arte de las cuevas al arte de la luz

Cien años después de la aceptación del dispositivo gráfico de Altamira, el contexto externo a la disciplina arqueológica va a potenciar una nueva racionalidad, posibilitando un nuevo paradigma explicativo para el arte paleolítico. Cien años después del descubrimiento de La Vache, el año 1995 supone el reconocimiento del arte paleolítico al aire libre, y más aún, la toma de conciencia por parte del campo científico de que lo explicado como verdad única (el arte paleolítico cavernario) no es más que una mínima parte de ella. Como señala P. Bahn, “...se ha transformado nuestro concepto respecto al arte parietal de la última época glacial en Europa, confirmando lo que durante mucho tiempo había sido sospechado por algunos investigadores (...) [que] lo poco ejemplar y característico del período puede ser predominante debido al azar de la conservación diferencial (tafonomía) del registro arqueológico” (1995: 231; traducción propia⁵). De ahí que numerosas construcciones teóricas (estructuralismo, chamanismo, ritualidad del espacio subterráneo) y conceptos de uso cotidiano en la disciplina como ‘santuario’ o ‘sagrado’ deban ser puestos en duda, construyendo una epistemología que responda al estado actual del conocimiento.

En 1995⁶ los grabados al aire libre del valle del Côa son declarados públicamente Patrimonio arqueológico del Estado portugués⁷. Vila Nova de Foz Côa es una pequeña localidad portuguesa a orillas del río Côa, a la altura en que éste confluye con el Duero. Esta circunstancia natural convirtió su ribera en lugar propicio para la planificación y construcción de una presa en el marco de un programa de aprovechamiento hidroeléctrico que venía desarrollándose desde los años 60 (presas de Crestume, Carrapatelo, Bagaúste, Valeira y Pocinho) en la región norte del interior portugués. Dicho programa de ingeniería se enmarca en las acciones proyectadas desde el *Estado Novo* de Salazar (1933-1968), a partir de la década de los sesenta, en que se percibe un cambio de signo en la economía portuguesa —dirigida desde entonces hacia el exterior— mediante la realización de importantes obras como el complejo hidroeléctrico del Duero o el puente sobre el Tajo a la altura de Lisboa (Fernández Clemente 2000: 202). El inicio de la sexta presa, en Vila Nova de Foz Côa en 1989, implicó la realización de un Estudio de Impacto Ambiental (que no arqueológico; Luis 2008: 29) por parte de F. Sande Lemos, en el

curso del cual se evidencia el potencial arqueológico de la zona (Lemos 1994: 153), aconsejando un seguimiento más detenido de las labores de construcción antes de iniciarse las obras; “el proyecto de embalse del río Côa va a sumergir todo un universo de diferentes estructuras y vestigios que documentan las sucesivas etapas del poblamiento de la región (Lemos 1994: 151; traducción propia⁸). El escaso resultado de sus advertencias fue la elaboración de un protocolo de seguimiento de las obras (PAC-Proyecto Arqueológico del Côa) entre EDP (*Electricidade de Portugal*) y el IPPAR (Instituto Portugués de Patrimonio Arqueológico) encargado a uno de sus técnicos, N. Rebanda.

En 1992, N. Rebanda descubre la primera roca grabada de cronología paleolítica a orillas del Côa (Roca 1 de *Canada do Inferno*), dando cuenta de su hallazgo a las autoridades del IPPAR. Sin embargo, el hallazgo es silenciado desde la Administración hasta 1994. En el curso de estos dos años (1992-1994) otros testimonios gráficos paleolíticos y postpaleolíticos son descubiertos y el arqueólogo invita, en 1994, a varios especialistas portugueses a corroborar la autenticidad de los grafismos. Para tal fin se desplazan a Vila Nova A. M. Baptista, M. Varela Gomes y M. Simões. Esta última será quien dé la voz de alarma, denunciando a la prensa (*Público*, 21 Noviembre) la ocultación de este arte y el rápido avance de la construcción del embalse que pone en peligro su conservación.

Las circunstancias de su hallazgo, reconocimiento y valoración convirtieron los grabados de Foz Côa en elemento visible de una tradición gráfica que ya era conocida, pero escasamente valorada. En 1981 había sido descubierto en Mazouco (Freixo de Espada à Cinta, Portugal) un afloramiento de esquisto al aire libre con tres representaciones piqueadas en la roca (Jorge *et al.*, 1981; 1982), al tiempo que se documentó en Domingo García (Segovia) un conjunto de grafías también a plena luz del día (Martín y Moure 1981). Sin embargo, ambos hallazgos no parecen llamar la atención de la comunidad académica, que permanece apática ante la necesaria transformación teórica que debía producirse en el campo científico (Bahn 2001: 157). En 1989, en Siega Verde (Salamanca) se identificó una representación de caballo de estilo paleolítico en el curso de las prospecciones que tenían por objeto completar el inventario arqueológico de la provincia (Balbín *et al.*, 1991). En la labor intensiva de prospección arqueológica que siguió al hallazgo se identificaron más de 91 paneles grabados y 443 testimonios gráficos paleolíticos (Alcolea y Balbín 2007: 502). Estos hallazgos conforman hoy el primer yacimiento gráfico paleolítico en extensión de la Península Ibérica⁹, que ha sido recientemente valorado con la

distinción de Patrimonio Mundial (como extensión del Valle del Côa) por parte de la UNESCO. Existían, pues, evidencias suficientes para haber transformado los modelos de racionalidad presentes en el campo científico desde principios de la década de los ochenta. La existencia de dispositivos gráficos al aire libre debía haber provocado una profunda reflexión epistemológica en el seno de la disciplina, pero la academia permaneció inmutable. ¿Qué convirtió a los grabados del Côa en el motivo de crisis del paradigma vigente? Creemos que son dos las razones fundamentales para que dicho hallazgo se convirtiera en motor de cambio epistemológico respecto a la arqueología prehistórica, y al arte paleolítico europeo, más concretamente. La primera, desarrollada en el ámbito interno a la propia disciplina, supone la aceptación de un arte paleolítico al aire libre ajeno, por tanto, a la teoría mágico-religiosa que se basaba en su localización subterránea. Por otra parte, el análisis del contexto en el que se fraguó el denominado “caso Côa” puede ser un ejercicio de reflexión acerca del peso que los elementos externos infligen en el campo científico, atendiendo a lo que J. Habermas ha denominado “la ilusión de la teoría pura” (1965: 178).

La aceptación de que el arte paleolítico (tradicionalmente subterráneo) fuera también una realidad exterior fue la consecuencia de un intenso debate interno en relación a las posibilidades de datación del mismo. Los arqueólogos consultados en primer lugar (A. M. Baptista, M. Varela Gomes y M. Simões) confirmaron el estilo paleolítico de los grabados (Baptista y Varela 1995: 382-383) reivindicando su protección (Baptista 1999; Zilhão 1997). Sin embargo, a instancias de la UNESCO, el gobierno de Portugal solicitó a la EDP la contratación de varios investigadores (R. Bednarik, A. Watchman, F. Phillips y R. Dorn) para establecer con mayor seguridad la antigüedad de los hallazgos. Y es que existía, en el imaginario colectivo, la idea de que cuánto más recientes fuesen los grabados, más facilidades habría para continuar con la construcción de la presa (Baptista 2000: 97; Sá y Ferreira 1995). Los ensayos radiométricos consistieron en el análisis de la edad de exposición a la radiación cósmica de las superficies grabadas (Dorn 1995; Watchman 1996) y un estudio de la micro-erosión de los surcos (Bednarik 1995). Las fechas obtenidas señalaban una edad reciente, entre el 7000 y el 2000 BP (Bednarik 1995) que chocaba directamente con la propuesta crono-estilística tradicional. Las contradicciones continuas entre ésta y los ensayos radiométricos generaron un clima de desconcierto entre arqueólogos e investigadores internacionales, quienes venían de inaugurar la denominada “era post-estilística” (Lorblanchet y Bahn 1993; Lorblanchet 1995) a raíz del

hallazgo de la cueva de Chauvet (Valladas *et al.* 2001). J. Zilhão fue el encargado de desmontar estas propuestas (Zilhão 1995a) basándose en la fragilidad de las técnicas de medición utilizadas (Zilhão 1995b). Junto a él, uno de los investigadores implicados (R. Dorn) reconocería, *a posteriori*, la poca estabilidad del método empleado, que se encontraba aún en fase experimental (Dorn 1997).

Por otro lado, la citada dicotomía provocó también un profundo debate en torno al arte al aire libre, paralelo al debate internacional que ponía en entredicho el valor del estilo (tal y como era comprendido por A. Leroi-Gourhan) como marcador cronológico (Domingo 2005: 13). Esta desconfianza en el campo científico portugués perduró hasta que el descubrimiento *in situ* de la roca 1 de Fariseu, directamente asociada a un contexto estratigráfico y arqueológico, posibilitó la datación “objetiva” de los grafismos (Aubry y Baptista 2000), corroborando (e incluso envejeciendo) la propuesta cronológica basada en criterios técnico-estilísticos. En el campo internacional, sin embargo, esta fisura sigue abierta a causa de la ausencia de una definición precisa de estilo (Hernando Álvarez *e.p.*).

Como acabamos de ver, las luchas internas propias de la propia disciplina del arte paleolítico adquirieron mayor resonancia en torno a los hallazgos gráficos del valle del Côa debido al contexto de tensión que rodeó su descubrimiento y posterior aceptación. La Filosofía de la Ciencia nos advierte de que el conocimiento es relacional y está delimitado por el contexto social, político y económico en el que se enmarca. Las luchas de poder que se fraguan en cada uno de estos campos sociales, con el objeto de lograr un mayor capital social, han sido analizadas entre otros por P. Bourdieu, rompiendo así con la visión tradicional de las denominadas “torres de marfil”. Aplicando su terminología (Bourdieu 1994, 1999) y el esquema explicativo propuesto por H. M. Collins (1999) al proceso acontecido en la arqueología prehistórica a partir del “caso Côa”, el conocimiento puede articularse a través de distintas capas o aros concéntricos. En el centro se situaría el campo científico (arqueólogos, PAVC...), circunscrito por el campo político y administrativo (PS, PCP, IPPAR, EDP...), y finalmente, en el nivel más exterior, el público en general, conformado a través de diversos campos sociales (alumnos, profesores, periodistas, agricultores, empresas vinícolas...).

El campo científico de la Arqueología en Portugal en 1994 era dependiente y periférico respecto a otros países en los que se desarrollaba una investigación arqueológica de forma autónoma (Francia, Inglaterra, Alemania...). En la década de los noventa, los arqueólogos y arqueólogas portugueses comenzaron a reclamar una mayor visibilidad

en cuanto a su profesión y función social (Jorge 1995a). La ley de Patrimonio Cultural Portugués había cumplido ya 10 años (13/1985) y existía una crítica sólida respecto al escaso valor que los estudios de impacto ambiental daban al patrimonio arqueológico. El IPPAR, responsable del cuidado y protección del Patrimonio, como dictan sus siglas, era una entidad inservible pues contaba con un Consejo Consultivo en el que no existían apenas arqueólogos de formación y los pocos existentes abandonaron la institución al poco de conocerse la grave negligencia cometida durante el proceso de seguimiento arqueológico (Bellmunt 2008: 235). Se desconocen las causas por las cuales N. Rebanda no hizo públicos sus hallazgos con mayor celeridad. Curiosamente, sería él mismo quien diera aviso en 1981 a S. O. Jorge del descubrimiento del caballo de Mazouco —la primera grafía paleolítica localizada al aire libre en la Península Ibérica— siendo aún alumno de la facultad de Letras do Porto (Jorge *et al.* 1981: 11). Es muy probable, sin embargo, que su carácter de técnico del IPPAR, sobre el que el gobierno establecía un férreo control y la desconfianza fundada en la publicación de los grabados de Mazouco condicionaran su silencio hasta 1994, fecha en la que los administradores de la presa de *Pocinho* le transmitieron que en apenas unas horas el nivel del agua cubriría los últimos registros documentados.

En este contexto, el descubrimiento de los grabados de Foz Côa supuso un fuerte impulso para las reivindicaciones de los profesionales de la Arqueología a través de su presencia en la prensa y de la televisión. Debe destacarse, igualmente, la capacidad de movilización de capital científico a nivel internacional que protagonizó este colectivo, obteniendo cartas (Jorge 1995b) remitidas a las autoridades desde varias partes del mundo, en las que se reclamaba el estudio y conservación del dispositivo gráfico.

Así, como analiza M. E. Gonçalves (2001: 43), la lucha por la protección de los grabados representó también una lucha por el crecimiento del estatus profesional de la Arqueología, al tiempo que se evidenciaba la desastrosa política cultural existente en Portugal en la década de los noventa (Baptista 2000: 100). El “caso Côa” sirvió para llevar la Arqueología a la sociedad y para que, por vez primera, el Estado tratase como colectivo profesional a los arqueólogos y arqueólogas portugueses. Es por ello que algunos investigadores hablan de un estado de la arqueología profesional en Portugal antes del Côa (“a.C.”) y después del Côa (“d.C.”) (Raposo 1995: 23).

El contexto político en 1995 forma también parte de la explicación de la resonancia que adquieren



Fig. 3.- Manifestaciones a favor y en contra de la construcción de la presa. Superior: operarios del embalse concentrados contra la suspensión de las obras; Inferior: manifestación ante la escuela de Foz Côa organizada por los alumnos con el fin de salvar los grabados (Archivo personal de J. Ribeiro; a partir de Bellmunt 2008: 86 y 133).

los grabados paleolíticos del Côa a nivel internacional. Tras más de una década dominada por el Partido Social-Demócrata (en mayoría absoluta desde 1987), 1995 era año electoral. El partido en el poder sostenía la construcción de la presa, protegiendo desde Lisboa las actuaciones del EDP y silenciando los hallazgos del IPPAR. Así, la defensa de la protección de los grabados del Côa se convierte en arma política del Partido Socialista, en la oposición. Igualmente, el PCP (Partido Comunista de Portugal) incluye en su proyecto electoral la paralización de la construcción de la presa. Cuando en octubre el PS gana las elecciones a la presidencia del gobierno, es enviada una comitiva a Vila Nova de Foz Côa para detener las obras, iniciándose un potente proyecto de valorización patrimonial y desarrollo económico local del que son consecuencia directa la creación del *Parque Arqueológico do Valle do Côa* (PAVC), el *Instituto Português de Arqueologia* (IPA), el Cen-



Fig. 4.- Iconografía presente en las calles de Vila Nova de Foz Côa, cuyos motivos referencian los grabados rupestres paleolíticos las rocas 3 y 6 de Penascosa (Fotografías C. Hernando).

tro Nacional de Arte Rupestre (CNAR) (Decreto ley 117/97) y el actual Museo del Côa. Las medidas llevadas a cabo por el gobierno facilitaron el acceso de los arqueólogos y arqueólogas portugueses al campo científico internacional, haciéndose más visibles a través de su participación en congresos y jornadas de investigación arqueológica.

Pero durante todo este proceso, el campo científico no actuó de forma independiente. A partir de 1994 pierde, incluso, su centralidad, iniciándose una dinámica de controversia política y pública (fig. 3), en la que el esquema propuesto (Collins 1999) es deconstruido. Los sectores productivos se enfrentan bajo dos estrategias de cambio de la sociedad portuguesa, por un lado la economicista, centralista e industrial, basada en el efecto dinamizador de la presa a nivel nacional y por otro una estrategia de carácter cultural y local, fundada en la realización de actividades de revalorización del patrimonio descubierto, que podría revertir en la población de modo autónomo (Gomes 2002: 6). Sin embargo, existe un tercer factor de discordia respecto a la construcción de la presa; la potencia agrícola y vinícola de la región. La actividad económica más importante del valle del Côa corresponde al sector primario, principalmente a la agricultura y la ganadería, en la que participan más del 40% de la población activa (Luis

2008: 15). La agricultura parcelada en pequeñas explotaciones se basa fundamentalmente en vid, olivo y almendra, destacando entre sus productos el conocido vino de Porto. Dicho nicho económico se vería muy afectado por la construcción del embalse, inundando más de 900 hectáreas de viñedos, entre los que se encontraba la finca de *Ervamoira*, una bodega con denominación de origen y gran prestigio internacional (Carvalho 1995). Ello explica, desde un primer momento, la asociación estratégica que se establece entre el patrimonio cultural y el sector vinícola (Baptista 2009: 37).

Además, cabe recordar que la sociedad portuguesa atravesaba un momento de rápido cambio económico y tecnológico a raíz de su entrada en la Unión Europea, en el que las clases medias fueron protagonistas de una marcada evolución socio-cultural (“forma de vida europea”, Querol 1995: 43). Con todo, en la región del Valle del Côa, este impulso era imperceptible, pues se había producido, entre 1980 y 1991, un marcado envejecimiento de la población que no permitía asegurar la sustitución de los sectores activos. Sin embargo, otros datos parecían más positivos. En las tres décadas que preceden al ‘caso Côa’ acontece un mayor desarrollo de la escolarización, reduciéndose los niveles de analfabetismo (que en 1991 alcanzaban un 52,34%), al



Fig. 5.- Panel publicitario—2012—de las Fiestas de la Almendra en Flor que se celebran cada año en el Valle del Côa. Entre los motivos destacados se encuentran algunos grabados rupestres localizados en la roca 4 de Penascosa. Es destacable, también, la referencia a “rupestunas” (Fotografía C. Hernando).

tiempo que se amplían las instituciones culturales y aumenta el nivel de consumo y de calidad de vida de la sociedad (Figueiredo y Martins 2001: 147). La Educación portuguesa apostó por un cambio de estrategia en las escuelas rurales, lo que hace aún más significativo el movimiento de apoyo a la conservación de los grabados que se fraguó entre los alumnos y profesores de la Escuela Secundaria de Vila Nova, bajo el atractivo lema “*as gravuras não sabem nadar*” (“los grabados no saben nadar”) (fig. 3). Esta reivindicación (convertida en victoria en 1995) se percibe aún en las calles de Vila Nova de Foz Côa, donde los motivos paleolíticos decoran carteles, logos de empresas e incluso las aceras de la calle principal (fig. 4). La fuerte polémica vivida y protagonizada por la ciudadanía (profesores/as, alumnos/as, agricultores, arqueólogos/as...) se ha asentado en la memoria, configurando una fuerte identidad histórica entre los diferentes pueblos de la *Beira Alta* portuguesa; una sociedad rural que había sido tradicionalmente olvidada por el poder central en Portugal. “La asociación del concejo de Vila Nova de Foz Côa con el arte rupestre hizo que, en general, los habitantes se sintiesen inevitablemente ligados a éste, muchas veces no porque se sintiesen identificados, sino porque otros (desde el exterior) así lo reconocían” (Fernandes 2008: 95)¹⁰. Cabe

destacar, como ejemplo, la adopción que las empresas locales hicieron de algunos grafismos y temas paleolíticos como señal de identidad; el cartel de la Alberguería de Foz Côa, el restaurante *O Bruiço* donde se puede degustar una verdadera “sopa paleolítica” y la bodega-cooperativa de Vila Nova de Foz Côa, que ha rotulado sus distintas cosechas bajo las denominaciones “Arte do Côa”, “Paleolítico” y “Ouro Côa” (Fernandes 2008: 96). En el último año, el cartel de las fiestas de la Almendra en Flor, una de las actividades más representativas para la población local, recogía entre sus ilustraciones varias grafías paleolíticas de *Penascosa* (fig.5).

Las luchas simbólicas establecidas en el interior de los diferentes campos (científico, político y social) explican un conjunto de factores (Bellmunt 2008: 258) que revierten directamente en la internacionalización del proceso. Así, el eco mediático del descubrimiento impulsa la transformación de la racionalidad de la ciencia arqueológica, que ha de modificar el paradigma explicativo para dar cabida a este arte paleolítico al aire libre en la narrativa histórica. Creemos, no obstante, que la “revolución científica” acaecida en la década de los noventa aún no ha concluido, pues no se ha posibilitado una nueva epistemología que rompa los anclajes de la Arqueología histórico-cultural más tradicional.

4. Conclusiones: Re-pensar el arte paleolítico en el siglo XXI

El presente análisis ha tenido como objeto evidenciar el peso que ejercen el contexto interno y externo del campo científico (aunando los enfoques epistemológicos internalistas y externalistas) en la construcción de la disciplina del arte paleolítico. La historiografía tradicional ha recurrido al silencio o invisibilización del hallazgo de Altamira sin advertir el ámbito histórico-social en el que éste acontece, las características esenciales del campo científico en el que se integra o las posibilidades de racionalidad que otras ciencias como la Antropología o la Etnografía le ofrecían en dicho momento. Así, se ha ensalzando la figura de los investigadores sin analizar su contexto inmediato (Moro y Pelayo 2010); y se ha convertido una *verdad a medias* en seña de identidad de toda una región. Por otra parte, el descubrimiento del arte al aire libre del valle del Côa, y su fuerte resonancia mediática, posibilitó una transformación de los modelos de racionalidad existentes. Sin embargo, las dinámicas acontecidas en el seno de los diversos campos sociales implicados (político, educativo, administrativo y científico) no deben invisibilizar el contexto de inestabilidad en el que se encontraba la disciplina tras el hallazgo de la cavidad de Chauvet. Las incoherencias señaladas entre las dataciones estilísticas, que habían posibilitado la ordenación del conocimiento desde la primera secuencia propuesta por H. Breuil (Alcalde del Río *et al.*, 1911), y las dataciones numéricas habían propagado un clima de desconfianza respecto a la funcionalidad del estilo, inaugurándose la era post-estilística, en la que se multiplica de forma exponencial la participación de técnicas auxiliares en la fasificación del pasado humano.

Estos dos momentos de cambio profundo en la disciplina del arte paleolítico no son el resultado de hallazgos revolucionarios sino de la maduración del pensamiento científico en momentos caracterizados por un nuevo espacio de posibilidades (Vicent 1982: 20). De este modo se comprende que el arte parietal paleolítico no fuese autenticado hasta que se produjo el descubrimiento de nuevas cavidades en el país vecino (1895), una vez que otras ciencias sociales como la Antropología o la Etnografía habían madurado, estableciendo un discurso sólido. De igual modo, el arte paleolítico del Côa no hubiera sido un revulsivo teórico sin la trascendencia política, económica y social que siguió al descubrimiento de las primeras rocas grabadas al aire libre. No obstante, las consecuencias en cuanto a la interpretación del arte paleolítico a raíz de ambos procesos, no son equi-

parables. El cambio de paradigma interpretativo que siguió al reconocimiento del arte paleolítico en cueva no ha encontrado su correspondencia tras los descubrimientos de grafías al aire libre. Ha pasado más de una década desde que R. Balbín y J. J. Alcolea denunciaran la utilización del término ‘santuario’ —que “deriva necesariamente de una teoría errónea y que ha sido asumida mecánicamente desde los escritos de Breuil y Cartailhac” (1999: 44; traducción propia)— y sin embargo sigue siendo un *continuum* en la construcción de narrativas por parte de la arqueología prehistórica. La localización tradicional de los dispositivos gráficos paleolíticos en el ámbito subterráneo convertía en cómoda la apropiación de interpretaciones rituales (*Arqueoteología*¹¹). Sin embargo, la investigación ha demostrado la existencia de un arte paleolítico exterior, localizado junto a los cursos fluviales, en torno a los lugares de tránsito y de la cotidianeidad del grupo social paleolítico. Este nuevo espacio debería haber facilitado la ruptura de esquemas rígidos e interpretaciones unívocas construidas sobre continuas dicotomías (exterior/interior; luz/oscuridad; público/privado; profano/sagrado...). La ausencia de este cambio interpretativo se debe, fundamentalmente, a la separación tradicionalmente establecida entre teoría y conocimiento (epistemología y ontología) y a la negativa de la arqueología paleolítica a construir nuevos horizontes de subjetividad, en favor de una cómoda “permanencia” (González Marcén 2000: 13). Por otra parte, la disciplina arqueológica del arte paleolítico permanece aferrada al “cronocentrismo” (Dowson 1998: 85); a dotar de tiempo (de nuestro tiempo, del tiempo de la Modernidad) a las representaciones del pasado (Hernando Álvarez *e.p.*). Ejemplo de ello es la introducción de la arqueometría en los estudios de arte paleolítico en la última década, multiplicando los datos analíticos (químicos, físicos, geológicos, estadísticos, geográficos...) que parecen amortiguar el tradicional complejo de inferioridad de sus investigadores respecto a otros ámbitos más “cientificistas”; “como si lo verdaderamente científico fuera lo técnico, y la Historia solamente una opinión culturalista y aproximada” (Balbín 2009: 43). Si bien es cierto que la idiosincrasia del registro “artístico” parietal paleolítico ofrece una mayor dificultad en el establecimiento de secuencias cronológicas “objetivas” (no-estilísticas), su conservación *in situ*, lejos de ser un aliciente interpretativo, ha consentido la permanencia acrítica de los paradigmas tradicionales. No pretendemos diluir con dicha crítica la importancia de establecer el tiempo en Arqueología, sino denunciar que la búsqueda de éste no debe ocultar otras posibilidades de análisis

e interpretación (González Marcén y Picazo 1998) como, de hecho, parece suceder.

No obstante, dejando a un lado los reproches, se quiere señalar el amplio abanico de posibilidades interpretativas al alcance de los investigadores en la actualidad. La constatación de un “arte” cotidiano, diversificado y ubicuo ha enriquecido nuestra visión del pasado y posibilita nuevas miradas desde la arqueología espacial y del paisaje (Criado 1993), la arqueología de género (Masvidal 2007; Escoriza y Castro 2011), la etnoarqueología (González Ruibal

2003) o la arqueo-musicología (García y Jiménez 2011), por citar algunos ejemplos. De igual modo, otras disciplinas como la Antropología o la Etnografía pueden ayudar en la construcción de nuevos horizontes de posibilidad (Criado 2001: 187). Sin caer en el error de que sean éstas quienes marquen el compás de la narrativa arqueológica, posibilitan, sobre todo, nuevas preguntas, siendo éstas una de las formas fundamentales de participación arqueológica y de estructuración de un nuevo paradigma interpretativo (Compañy 2009: 85).

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar brevemente mi sincero agradecimiento a los investigadores del Museo del Côa, muy especialmente a M. Reis y A. Santos, quienes han hecho posible esta reflexión; así como a los evaluadores anónimos de la revista, cuyos consejos han enriquecido, considerablemente, el texto. Igualmente, agradezco a C. Tejerizo sus sugerencias, sus valoraciones y su inestimable paciencia.

NOTAS

1. El término “dispositivo” es ampliamente utilizado en arte prehistórico para definir un conjunto de grafías o conjuntos gráficos que conforman una entidad en base a su localización topográfica relativa. Sin embargo, el origen del concepto se encuentra en los trabajos de M. Foucault (1985 [1977]: 130-131). Para profundizar en este término se recomienda consultar el trabajo de O. Moro (2003).

2. Partimos de la premisa de que el lenguaje no es neutral ni natural (y mucho menos inocente), por lo que utilizaremos el término “hombre” como sinónimo global de Humanidad sólo en aquellos casos en los que el contexto de utilización del término corresponde a un momento anterior a la crítica feminista del discurso androcéntrico, refiriéndonos a hombres y mujeres (o a sociedades) desde el discurso historiográfico actual.

3. *“Je fis de mon mieux le contrôle de sa découverte, j'examinai les circonstances, les images et les traits et tous les détails imaginables. Les fouilles venaient de commencer. Une partie seulement de la caverne était déblayée ; au-delà, on se heurtait au talus au-dessus duquel on pouvait, mais en rampant, aller plus loin. Je dégageai moi-même du sol parfaitement vierge, le pied d'un des animaux figurés. J'eus ainsi le plaisir de reconnaître que M. Rivière n'avait pas été induit en erreur”* (Cartailhac 1902, cit. en Fraenkel 2007).

4. <http://www.publico.es/culturas/318702/altamira-se-reabrira-al-publico-con-restricciones-despues-de-ocho-anos> [Acceso el 25/05/2012].

5. *“...have transformed our conception of the parietal art of the last Ice Age in Europe, confirming what had long been suspected by some researchers (...) is unrepresentative and uncharacteristic of the period, owing its apparent predominance in the archaeological record to a taphonomic fluke”* (Bahn 1995: 231).

6. Siendo conocidos al menos desde 1991—si no con anterioridad (Andrade 1940: 504), su existencia se ocultó a la comunidad científica internacional hasta 1994 (Bahn 1995: 235).

7. Si bien su nombramiento como Monumento Nacional no se establece hasta 1997 (Decreto 32/1997), la paralización de las obras de construcción que hacían peligrar su conservación, supone el reconocimiento por parte del gobierno portugués de la importancia patrimonial de los mismos.

8. *“...a albufeira da projectada barragem do rio Côa, vai submergir todo um universo de diferentes estruturas e vestígios, que documentam sucessivas etapas do povoamento da região”* (Lemos 1994: 151).

9. Los grabados localizados en el Valle del Côa corresponden a varios yacimientos con entidad individual tal y como han sido analizados por los investigadores del PAVC, si bien forman parte de un único Parque Arqueológico. Bajo la expresión genérica de “grabados del Côa” que se emplea en el texto se enmarcan los yacimientos (ordenados de sur a norte) de Faia, Foz de Ribeirinha, Penascosa, Quinta da Barca, Ribeira das Cortes, Ribeira de Piscos, Fariseu, Vale de Figueira, Vale de Videiro, Canada di Arroba, Canada do Amendal, Meijapão, Canada do Inferno, Foz do Rêgo da Vide, Vale de João Esquerdom Ribeira da Cabreira, Vale de Moinhos, Broeira, Ribeira de Urros, Moinhos de Cima, Vale do Forno, Foz do Côa, Quinta das Tulhas,

Vale de José Esteves, Vermelhosa, Bulha, Vale de Cabrões, Tudão y Vale da Casa (catalogación actualizada en Baptista 2009: 38-39).

10. “*A associação do concelho de Vila Nova de Foz Coa a arte rupestre fez com que, no geral, os habitantes se sentissem inevitavelmente ligados a ela, muitas vezes não porque se sentissem identificados, mas antes porque os outros (o exterior) os reconheçam nela*” (Fernandes 2008: 95).

11. Este concepto es utilizado por T. Escoriza y P. Castro para referenciar la focalización de la disciplina en su dimensión presuntamente trascendente, al establecer un nexo entre arte y religión, que se naturaliza y hace extensible a todas las sociedades pasadas. “De ahí que muchas prácticas político-ideológicas y los objetos en relación con las mismas, sean invocados desde esta mirada, sin dar cabida a argumentaciones vinculadas a otras explicaciones (...) perdiéndose (...) el objeto real de estudio de nuestra disciplina” (Escoriza y Castro, 2011: 108).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALDE DEL RÍO, H.; BREUIL, H.; SIERRA, L. (1911): *Les Cavernes de la Région Cantabrique*. Imp. A Chene, Monaco.
- ALCOLEA, J. J.; BALBÍN, R. (2007): Le gisement rupestre de Siega Verde, Salamanque. Une vision de synthèse. *L'Anthropologie*, 111: 501-548.
- ANDRADE, S. (1940): Vila Nova de Fozcoa. *Anuário da região duriense, 1940* (J. Alcino, dir. y ed.), Impresa do Douro. R. de serpa pinto, 24. Régua: 498-505.
- AYARZAGÜENA, M. (2004a): Juan Vilanova y Piera. *Pioneros de la Arqueología en España, del siglo XVI a 1912*. Zona Arqueológica, 3. Museo Arqueológico Regional. Alcalá de Henares: 121-130.
- AYARZAGÜENA, M. (2004b): Marcelino Sanz de Sautuola y Pedruca. *Pioneros de la Arqueología en España, del siglo XVI a 1912*. Zona Arqueológica, 3. Museo Arqueológico Regional. Alcalá de Henares: 139-144.
- AUBRY, T.; BAPTISTA, A. M. (2000): Une datation objective de l'art du Côa. *La Recherche, Hors-Série*, 4: 54-55.
- BAHN, P. G. (1992): Expecting the Spanish Inquisitions: Altamira's rejection in its 19th Century Context. *Ancient Images, Ancient thought. The Archaeology of Ideology* (S. A. Goldsmith; S. Garvie; D. Selin; J. Smith, eds.), Twenty-Third Annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary. The University of Calgary Archaeological Association, Calgary: 339-346.
- BAHN, P. G. (1995): Cave art without the caves. *Antiquity*, 69: 231-237.
- BAHN, P. G. (2001): Palaeolithic open-air art: the impact and implications of a 'new phenomenon. *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique* (J. Zilhão; T. Aubry; A. F. Carvaille, eds.), Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP. Vila Nova de Foz Côa, 22-24 Octobre, 1998. *Trabalhos de Arqueologia*, 17: 155-160.
- BAHN, P. G.; VERTUT, J. (1997): *Journey through the Ice Age*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- BALBÍN, R. (2009): El arte rupestre paleolítico al aire libre en la Península Ibérica. *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa* (R. Balbín, ed.), Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid: 19-56.
- BALBÍN, R.; ALCOLEA, J. J. (1999): Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'Art Paléolithique. *L'Anthropologie*, 103: 23-49.
- BALBÍN, R.; ALCOLEA, J. J.; SANTONJA, M.; PÉREZ, R. (1991): Siega Verde (Salamanca). Yacimiento artístico paleolítico al aire libre. *Del Paleolítico a la Historia* (M. Santonja, ed.), Museo de Salamanca, Salamanca: 33-48.
- BAPTISTA, A. M. (1999): O Ciclo Artístico Quaternário do Vale do Côa. Com algumas considerações de método sobre estilos, valoração estética e crono-estratigrafia figurativa. *Arkeos*, 6 (2): 197-277.
- BAPTISTA, A. M. (2000): Procés de Foz Côa (Portugal). História i arqueologia. *Cota Zero*, 16: 96-110.
- BAPTISTA, A. M. (2009): *O Paradigma perdido. O Vale do Côa ea Arte Paleolítica de ar livre em Portugal*. Parque Arqueológico Vale do Côa. Edições Afrontamento, Vila Nova de Foz Côa / Porto.
- BAPTISTA, A. M.; VARELA, M. (1995): Arte rupestre do Vale do Côa. 1. Canada do Inferno. Primeiras impressões. Actas do I Congresso de Arqueologia Peninsular. Porto, 12-18 de outubro de 1993. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, XXXV (4): 349-385.
- BEDNARIK, R. (1995): The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art. *Antiquity*, 69: 877-883.

- BELLMUNT, C. S. (2008): *Estrategias de comunicación observadas en la prensa escrita portuguesa para salvar los grabados rupestres de Vila Nova de Foz Côa y la posterior socialización de este patrimonio arqueológico*. Màster Erasmus Mundus en Quaternari I Prehistòria. Màster Oficial en Arqueologia del Quaternari i Evolució Humana. Universitat Rovira i Virgili.
- BELTRÁN, A. (1989): Sobre el arte paleolítico: de Marcelino S. de Sautuola a la crisis actual de las viejas ideas. *100 años después de Altamira* (M. González Morales, ed.), Diputación regional de Cantabria. Estudios de Cantabria I. Consejería de Cultura, Educación y Deporte, Santander: 131-156.
- BOUCHER DE PERTHES, J. (1847): *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*. Treuttel et Würtz I, Paris.
- BOURDIEU, P. (1994): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Gedisa, Barcelona.
- BOURDIEU, P. (Ed.) (1999): *Intelectuales, política y poder*. Eudeba, Buenos Aires.
- BOWLER, P. (1983): *The eclipse of Darwinism. Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- CARTAILHAC, E. (1886): *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*. Ch. Reinwald, Paris.
- CARTAILHAC, E. (1902): Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, mea culpa d'un sceptique. *L'Anthropologie*, XIII: 348-354.
- CARTAILHAC, E.; BREUIL, H. (1906): *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Imprimerie de Monaco, Monaco.
- CARVALHO, M. (1995): Quanto vale uma barragem? Actas do I Congresso de Arqueologia Peninsular. Porto, 12-18 de outubro de 1993. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, XXXV (4): 605-607.
- CLOTES, J. (2003): De 'l'art pour l'art' au chamanisme: l'interprétation de l'art préhistorique. *Revue pour l'histoire du CNRS. Aux origines de l'homme*. [URL: <http://histoire-cnrs.revues.org/553>]. Acceso el 13/01/2011.
- CLOTES, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. (2001): *Los chamanes en la Prehistoria*. Ariel prehistoria, Barcelona.
- COLLINS, H. M. (1999): A comunidade científica em tempos de disputa. *A Ciência tal qual se faz*, Lisboa (F. Gil, org.), Edições Sá da Costa, Lisboa: 53-64.
- COMPANY, G. (2009): *Del pars pro Todo a la puesta en duda que instala la intemperie. Un hacer arqueológico en un centro clandestino de la ciudad de Rosario. El Pozo (1976-1979)*. Sol en Turin, Buenos Aires.
- CRÍADO, F. (1993): Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria*, 50: 39-56.
- CRÍADO, F. (2001): La interpretación en el tercer milenio. *Era-Arqueología*, 3: 180-190.
- DAGEN, P. (1998): *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art française*. Flammarion, Paris.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2002): La arqueología imperialista en España: extranjeros vs. Españoles en el estudio del arte prehistórico de principios del siglo XX. *Historia de la Arqueología. Estudios* (M. Díaz-Andreu, ed.), Ediciones Clásicas, Madrid: 103-117.
- DOMINGO, I. (2005): *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Tesis Doctoral. Departamento de Prehistoria y Arqueología. Universitat de Valencia, Valencia.
- DORN, R. (1995): *Radiocarbon dating the Foz Côa Petroglyphs using organic matter encapsulated in weathering rinds*. Summary of report to EDP (Electricidade de Portugal).
- DORN, R. (1997): Constraining the age of the Côa valley (Portugal) engravings with radiocarbon dating. *Antiquity*, 71: 105-115.
- DOWSON, T. A. (1998): Homosexualitat, teoria queer i arqueologia. *Cota Zero*, 14: 81-87.
- DURKHEIM, E. (1912 [1982]): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Akal, Madrid.
- ESCORIZA, T.; CASTRO, P. (2011): ¿Tal como éramos? Reconstrucciones, ficciones y diseños en la interpretación de las representaciones figurativas de las sociedades ágrafas. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología social*, 13: 97-118.
- FERNANDES, S. (2008): *O papel do Património Histórico-arqueológico na promoção do desenvolvimento local*. Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento, Diversidades Locais e Desafios Mundiais-Análise e Gestão. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISC-TE). Departamento de Sociologia. Maio, 2008.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (2000): Problemas y ritmos de la modernización económica peninsular en el siglo XX. *Ayer*, 37: 191-217.

- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, V. M. (2006): *Una arqueología crítica: ciencia, ética y política en la construcción del pasado*. Crítica, Barcelona.
- FIGUEIREDO, E. Y MARTINS, F. (2001): “Uma voz lá dentro...” Expectativas, disposições e razões da população para participar no funcionamento do Parque Arqueológico do Vale do Côa. Colóquio Comemorativo dos 20 anos da Revista Crítica de Ciências Sociais. A Reinvenção da Teoria Crítica. Cidadania activa, movimentos sociais e democracia participativa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 59: 145-171.
- FOUCAULT, M. (1985 [1977]): El juego de Michel Foucault. *Saber y verdad* (M. Foucault, ed.), Las Ediciones de la Piqueta, Madrid: 127-162.
- FOUCAULT, M. (1984): *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI, México.
- FRAENKEL, B. (2007): L'invention de l'art pariétal préhistorique. Histoire d'une expérience visuelle. *Gradhiva*, 6. (URL: <http://gradhiva.revues.org/984>). Acceso el 13/01/2011.
- FRAZER, J. G. (1890 [1965]): *La rama dorada. Un estudio sobre Magia y Religión*. FCE, México. (URL: www.scribd.com/doc/7591645/j-g-Frazer-La-Rama-Dorada). Acceso el 19/11/2010.
- FREEMAN, L. G. (2005): La cueva como santuario paleolítico. *El significado del arte paleolítico* (J. A. Lasheras; J. Montes Barquín, eds.), Ministerio de Cultura, Madrid: 163-179.
- GARCÍA GUINEA, M. A. (1988): *Altamira y otras cuevas de Cantabria*. Silex, Madrid.
- GARCÍA, C.; JIMÉNEZ, R. (2011): La música enterrada: Historiografía y metodología de la Arqueología musical. *Cuadernos de Etnomusicología*, 1: 80-108.
- GOMES, R. T. (2002): El caso de Foz Côa: recorrido de un símbolo en la definición de políticas culturales en Portugal. *Agora*, 13: 6-7.
- GONÇALVES, M. E. (Coord.) (2001): *O caso de Foz Côa: Um laboratório de análise sociopolítica*. Lisboa Edições, Lisboa.
- GONZÁLEZ MARCÉN, P. (2000): Mujeres, espacio y arqueología: una primera aproximación desde la investigación española. *Arqueología Espacial*, 22: 11-21.
- GONZÁLEZ MARCÉN, P.; PICAZO, M. (1998): *El Tiempo en Arqueología*. Arco-Libros, Madrid.
- GONZÁLEZ RUIBAL, A. (2003): *La experiencia del Otro. Una introducción a la Etnoarqueología*. Akal, Madrid.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; GONZÁLEZ MORALES, M. (1986): *La Prehistoria en Cantabria*. Ediciones Tantín, Santander.
- GROENEN, M. (1994): *Pour une histoire de la Préhistoire. L'Hommes des Origines*. Jérôme Million, Grenoble.
- HABERMAS, J. (1982 [1965]): *Conocimiento e interés*. Taurus, Madrid.
- HERNANDO, A. (1992): Enfoques teóricos en Arqueología. *SPAL*, 1: 11-35.
- HERNANDO, A. (2002), *La Arqueología de la Identidad*. Akal, Madrid.
- HERNANDO ÁLVAREZ, C. (2011): Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje en el arte paleolítico. *El Futuro del Pasado*, 2: 29-47.
- HERNANDO ÁLVAREZ, C. (e.p.): Los estilos del arte paleolítico como reflejo de identidad social. *Actas de las VI Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica*. Barcelona, 7-11 de mayo de 2013.
- JORGE, V. O. (1995a): Sobre o (precário) estado da arqueologia em Portugal: breve depoimento. Actas do I Congresso de Arqueologia Peninsular. Porto, 12-18 de outubro de 1993. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, XXXV (4): 715-717.
- JORGE, V. O. (1995b): Por que é que o Património caultural do Côa não pode ir por água abaixo? Actas do I Congresso de Arqueologia Peninsular. Porto, 12-18 de outubro de 1993. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, XXXV (4): 659-663.
- JORGE, S. O.; JORGE, V. O.; ALMEIDA, A. F.; SANCHES, M. J.; SOEIRO, M. T. (1981): Gravuras rupestres de Mazouco (Freixo de Espada à Cinta). *Arqueologia*, 3: 3-12.
- JORGE, V. O.; JORGE, S. O.; SANCHES, M. J.; RIBEIRO, J. P. (1982): Mazouco (Freixo de Espada à Cinta)-Nótula Arqueológica. *Portugalia*, II/III: 143-148.
- KÜHN, H. (1971): *El arte de la época glacial*. FCE, México.
- LARTET, E.; CHRISTY, H. (1864): Sur des figures animaux gravées ou sculptées et autres produits d'Art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine. *Revue Archéologique*. Librairie Académique Didier et Cie, Paris: 1-37.
- LEMONS, F. S. (1994): Dossier Côa I: o relatório de impacte patrimonial (1989). *Forum*, 15/16: 141-156.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965): *Préhistoire de l'Art Occidental*. Mazenod, Paris.

- LORBLANCHET, M. (1995): *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Editions Errance, Paris.
- LORBLANCHET, M.; BAHN, P. (1993): *Rock Art Studies: The Post-Styletic Era or Where do we go from here?* Owlbow Monograph 35, Oxford.
- LYELL, C. (1863): *Geological Evidences of the Antiquity of Man*. Vol. 1 y 2. John Murray, London.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (2000): *Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira*. Historia y Documentos. Fundación Marcelino Botín, Santander.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (2002): *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias sobre la cueva de Altamira*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander.
- MARÍN, C. (2004): Historiografía de la Edad del Hierro en Asturias. *Complutum*, 15: 75-97.
- MARÍN, C. (2011): *De Nómadas a Castreños: el primer milenio antes de la era en el sector centro-occidental de la Cordillera Cantábrica*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Prehistoria, Madrid.
- MARTÍN, E.; MOURE, J. A. (1981): El grabado de estilo paleolítico de Domingo García (Segovia). *Trabajos de Prehistoria*, 38: 97-108.
- MASVIDAL, C. (2007): Bases para una nueva interpretación sobre las mujeres en la Prehistoria. *Complutum*, 18: 209-215.
- MORO, O. (2002): La perspectiva genealógica nietzscheana y la escritura de la Historia. *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 16: 291-311.
- MORO, O. (2003): ¿Qué es un dispositivo? *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 6: 29-46.
- MORO, O. (2005): Pour une nouvelle histoire des sciences humaines: Lartet, Mortillet, Piette et le temps de la Préhistoire. *Bulletin de la Société Préhistorique Française (BSPF)*, 102 (4): 715-720.
- MORO, O. (2006): *La perspectiva genealógica de la historia*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander.
- MORO, O. (2007): *Arqueología prehistórica e historia de la ciencia. Hacia una historia crítica de la Arqueología*. Bellaterra Arqueología, Barcelona.
- MORO, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2003): L'art bourgeois de la fin du XIX^e siècle face à l'art mobilier Paléolithique. *L'Anthropologie*, 107: 455-470.
- MORO, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2004): 1864-1902: El reconocimiento del arte paleolítico. *Zephyrus*, 57: 119-135.
- MORO, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2005): Presente-pasado. Definición y usos de una categoría historiográfica en la historia de la ciencia: El arte prehistórico como paradigma. *Complutum*, 16: 59-72.
- MORO, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. R. (2007): L'art Paléolithique est-il un art? Réflexions autour d'une question d'actualité. *L'Anthropologie*, 111: 687-704.
- MORO, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. (2008): Hacia una historia crítica del arte paleolítico: la Historia social de las Ciencias Sociales como paradigma. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie I. Nueva época. Prehistoria y Arqueología, 1: 123-134.
- MORO, O.; GONZÁLEZ MORALES, M. (2011): Les origines de l'art et les théories sur l'évolution humaine: le cas français. *L'Anthropologie*, 115: 343-359.
- MORO, O.; PELAYO, F. (2010): Reflections on the concept of 'precursor': Juan de Vilanova and the discovery of Altamira. *History of the Human Sciences*, 23(4): 1-20.
- MORTILLET, G. (1883): *Le préhistorique. Antiquité de l'homme*. Reinwald, Paris.
- NÚÑEZ, D. (1977): *El Darwinismo en España*. Biblioteca de Pensamiento, 5. Castalia, Madrid.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2010): Salomon Reinach and the religious interpretation of Palaeolithic art. *Antiquity*, 84: 853-863.
- PALACIO-PÉREZ, E. (2012): The Origins of the Concept of 'Palaeolithic Art': Theoretical Roots of an Idea. *Journal of Archaeological Method and Theory*. DOI: 10.1007/s10816-012-9135-6. [<http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10816-012-9135-6>].
- PAILLET, P. (2006): *Les arts préhistoriques*. Éditions Ouest-France. Collection Histoire, Rennes.
- PEREIRA, G. (1994): Sobre la función del pasado histórico en los movimientos nacionalistas. *Homenaje al profesor Presedo*. (P. Sáez; S. Ordoñez, eds.): 851-862.

- PÉREZ-BUSTAMANTE, R.; GONZÁLEZ DE LA VEGA (1989): Prólogo. *100 años después de Altamira*. (M. González Morales, ed.), Diputación regional de Cantabria. Estudios de Cantabria I. Consejería de Cultura, Educación y Deporte, Santander: 9-12.
- QUEROL, M. A. (1995): La Foz del Côa, marco perfecto para un parque cultural. *Boletim Universidade do Porto*, 25: 43.
- QUEROL, M. A.; TRIVIÑO, C. (2004): *La mujer en el Origen del hombre*. Editorial Bellaterra, Barcelona.
- RAPOSO, L. (1995): As leis do Património e a arte rupestre do Côa. *Projecto Património*, 2: 19-24.
- REINACH, S. (1903): L'art et la magie á propos des peintures et des gravures de l'âge du renne. *L'Anthropologie*, 14: 257-266.
- RICHARD, N. (1992): L'institutionnalisation de la préhistoire. *Communications*, 54: 189-207.
- RICHARD, N. (1993): De l'art ludique á l'art magique. Interprétations de l'art pariétal su XIX siècle. *Bulletin de la Société Préhistorique Française (BSPF)*, 90 (1-2): 60-68.
- ROJAS, C. (2001): *Invitación a la Filosofía de la Ciencia*. Humacao, Puerto Rico.
- SAIZ-JIMÉNEZ, C.; CUEZVA, S.; JURADO, V.; FERNÁNDEZ-CORTES, A.; PORCA, E.; BENAVENTE, D.; CAÑAVÉRAS, J. C.; SÁNCHEZ-MORAL, S. (2011): Paleolithic Art in Peril: Policy and Science Collide et Altamira Cave. *Science*, 334: 42-43.
- SÁ, C. C.; FERREIRA, A. R. (1995): A Fraude. *O Independente* (Lisbon), 7 July.
- SANTOS, A. (e.p.), Reflexões sobre a arte paleolítica do Côa a propósito da superação de uma persistente dicotomia conceptual. I Mesa Redonda Artes Rupestres da Pré-História e da Protohistória.
- SANZ DE SAUTUOLA, M. (1880): *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Telesforo Martínez, Santander.
- TRIGGER, B. G. (1992): *Historia del pensamiento arqueológico*. Crítica, Barcelona.
- VALLADAS, H.; TISNÉRAT-LABORDE, N.; ARNOLD, M.; EVIN, J.; OBERLIN, C. (2001): Les dates de fréquentation. *La Grotte Chauvet. L'art des origines* (J. Clottes, dir.), Seuil, Paris: 32-33.
- VICENT, J. M. (1982): Las tendencias metodológicas en prehistoria. *Trabajos de Prehistoria*, 39 (1): 9-54.
- VILANOVA, J. (1882): Sur la caverne de Santillana. *Association française pour l'avancement des sciences*. Compte rendu VI session: 669-673.
- WATCHMAN, A. (1996): A review of the theory and assumptions in the AMS dating of the Foz Côa petroglyphs, Portugal. *Rock and Research*, 13(1): 21-30.
- ZILHÃO, J. (1995a): The age of the Côa valley (Portugal) rock-art: validation of archaeological dating to the Palaeolithic and refutation of 'scientific' dating to historic or photo-historic times. *Antiquity*, 69: 883-901.
- ZILHÃO, J. (1995b): The stylistically paleolithic petroglyphs of the Côa Valley (Portugal) are of Paleolithic age. A refutation of their 'direct dating' to recent times. Actas do I Congresso de Arqueologia Peninsular. Porto, 12-18 de outubro de 1993. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, XXXV(4): 422-461.
- ZILHÃO, J. (Coord.) (1997): *Arte rupestre e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996. Relatório científico ao Governo da República portuguesa elaborado nos termonos da resolução do Conselho de Ministros Nº4/96 de 17 de Janeiro*. Ministério da Cultura. IPPAR.